

Roberto González Echevarría

**Fiestas y el origen de la nación cubana:  
*Francisco*, de Anselmo Suárez y Romero<sup>1</sup>**

Fueron los escritores y los pintores los que primero descubrieron la trascendencia de la fiesta en la cultura cubana, incorporándola a sus obras por motivos estéticos principalmente, pero también porque vieron en ella una manifestación profunda del proceso en el que se iba forjando la nacionalidad.<sup>2</sup> La representación de la fiesta en el arte y la literatura tiene su origen en el romanticismo, en el creciente interés por la naturaleza, por lo local y autóctono, y por las costumbres del pueblo. Su origen es en muchos casos político y obedece al ansia independentista, con las conocidas variantes que ésta tiene en el siglo XIX cubano (autonomismo, separatismo, etc.). La tendencia puede verse como parte muy relevante del movimiento costumbrista, mezcla de romanticismo y realismo, que tuvo en España e Hispanoamérica gran arraigo y que en algunos casos, como el de Cuba, duró hasta bien entrado el siglo XX.<sup>3</sup> Entre los escritores costumbristas cubanos se encuentran autores de la talla de Cirilo Villaverde y Anselmo Suárez y Romero, y entre los artistas destacan dos extranjeros, el francés Frédéric Mialhe y el español Victor Patrizio Landaluze —siendo éste un es-

---

1 El presente trabajo aprovecha información e ideas de mi libro, de próxima aparición, *Cuban Fiestas*.

2 Hay una fiesta en el poema épico del siglo XVII *Espejo de paciencia*, de Silvestre de Balboa, y podría decirse que el tema del “Son de la Ma Teodora”, que se supone el primer poema cubano, es festivo. Pero la autenticidad de estos dos poemas ha sido puesta en tela de juicio, y además son instancias aisladas.

3 En España los escritores costumbristas de más relieve fueron Mariano José de Larra y Mesonero Romanos. Ambos fueron leídos en Cuba, donde tuvieron no poca influencia. Entre los otros escritores costumbristas cubanos de la época se encuentran José Victoriano Betancourt, Gaspar Betancourt Cisneros (“El Lugarreño”), Anselmo Suárez y Romero, Francisco de Paula Gelabert, Juan Francisco Valerio, Luis Victoriano Betancourt. Julián del Casal escribió artículos de costumbres y sátiras sociales durante el modernismo. En el período republicano pueden mencionarse a Emilio Roig de Leuchsenring y Eladio Secades.

pañol aplatanado en Cuba su condición de extranjero es un decir.<sup>4</sup> Quiero concentrarme en Anselmo Suárez y Romero y su novela *Francisco: el ingenio o las delicias del campo*, un costumbrista que ha recibido menos atención que Villaverde (por muy buenas razones), porque creo que en su obra resaltan aspectos de la fiesta, y de su representación que tienen menos auge en los otros escritores y artistas mencionados. Hay en Suárez y Romero un implacable rigor en el retrato de las fuerzas contradictorias sociales económicas, demográficas y psicológicas que constituyen la Cuba de la época y auguran la Cuba del porvenir.

¿Por qué la fiesta? Porque la fiesta es una especie de síntesis cultural. La fiesta ocurre en un tiempo y lugar especiales, a los que se dota, o tienen de antemano, un sentido religioso, y reúne expresiones artísticas como la música, el canto, la danza y la actuación teatral, además de costumbres y hábitos como el comer y el beber, que implican prácticas culinarias. El tiempo *especial* de la fiesta es con frecuencia así designado por la liturgia, el santoral, el calendario patriótico, o sencillamente convenciones del almanaque como la semana, el mes, o por temporadas de descanso concedidas por el estado o las empresas. La fiesta se concibe en contraposición al trabajo y es asociada con actividades recreativas que a veces incluyen juegos deportivos y de azar. Tiene además, y por todo lo anterior, un cariz de liberación porque en ella se permite representar aquello que se quiere ser, en contraposición con lo que se es; el límite extremo de ese deseo es, nada más y nada menos, ser inmortal. La fiesta, en un sentido universal, aspira a derrotar la muerte, por ello también contiene un fuerte elemento erótico —el amor promete reproducción, renovación. Desde una perspectiva política, las fiestas suelen ser subversivas, y no pocas veces han empezado

---

4 Para más detalles, ver mi "Fiesta Time in Old Havana: Three Pictures of a Nineteenth-Century Afro-Cuban Ritual". Sobre Landaluze conviene leer el artículo de José Antonio Portuondo (1967), donde se analiza su posición política y relación con Cuba. En este trabajo, sin embargo, Portuondo comete graves errores al tratar de someter la historia de Cuba a un rígido y primitivo esquema marxista. Por ejemplo, se refiere a la acaudalada clase de *sacarócratas* cubanos, como *burguesía*, y sostiene que con el costumbrismo esta clase quería retratarse a sí misma. Pero los caleseros, diablitos, malojeros, y otros personajes que aparecen en esos cuadros pertenecen, no a la burguesía, sino a un proletariado urbano o rural. De todos modos, hay información útil en el artículo, sobre todo en lo referente a Landaluze.

como diversión y derivado hacia revueltas populares; o los actos de rebelión se han camuflado como fiestas para burlar a las autoridades. El interés que escritores como Villaverde y Suárez y Romero tuvieron en la fiesta se debe a su afiliación al movimiento costumbrista, la variante del realismo que tanto relieve tuvo en Cuba, como ya se dijo. La fiesta es una actividad que se presta para el cuadro de costumbres, por toda una serie de factores que se verán en lo que sigue.<sup>5</sup>

El costumbrismo ha sido tradicionalmente menospreciado por la crítica y la historiografía literarias por considerársele dominado por un pintoresquismo barato, que lo inclina hacia lo trivial y populachero, que lo atraen por su colorido y rareza superficial y pasajera –se le ve como marcado por lo peor del periodismo.<sup>6</sup> En efecto, el *cuadro de costumbres* emerge, como el cuento artístico, del desarrollo de publicaciones periódicas que favorecían el texto breve y llamativo.<sup>7</sup> Al insertarse en escritos de mayor longitud y ambición descriptiva, como la novela, los fragmentos costumbristas podían o no integrarse con fluidez y suavidad en la narración, manifestando a veces una intensidad de enfoque tal que los hacía resaltar casi como instancias de lo

---

5 Desde el principio de su dominación colonial en el Nuevo Mundo, la corona española fomentó fiestas para celebrar sus poderes –civil, militar, religioso– e inculcarle a los nativos su cultura, sobre todo el cristianismo. Este fenómeno fue más predominante en los virreinos porque en ellos había culturas nativas más avanzadas y populosas que en Cuba o el Caribe en general. Sin embargo, con el aumento de la población africana como resultado de la creciente industria azucarera en el siglo XIX, las fiestas de esclavos fueron frecuentes para renovar las fuerzas de las dotaciones.

6 Refiriéndose a Colombia en el siglo XIX, Enrique Anderson Imbert escribe: “En prosa, el género más abusivo era el cuadro de costumbres [...]” (Anderson Imbert 1965, I: 250). Y Salvador Bueno dice, sobre el costumbrismo cubano: “A través de ellos [escenas y cuadros de costumbres] vinculamos nuestro espíritu con aquella vida plácida, adormecida y sedentaria de nuestros abuelos. Percibimos entre líneas la existencia de los cubanos de antaño en amplias y frescas casonas coloniales, sus paseos en quitrines y calesas, sus ingenuas reuniones de familia” (Bueno 1952: 6).

7 Escribe Enrique Pupo-Walker: “As a general characterization of the *cuadro de costumbres*, one would have to say that those texts tend to develop several lines of arguments linked to a slight anecdote. The *costumbrista* narrative also blends autobiographical information with satirical remarks, while incorporating quotations from journalistic sources, bits of poetry and traces of popular culture. But if these components of the *cuadro de costumbres* are not visible at times, it is because the presence of the storyteller often tends to overwhelm the story” (Pupo-Walker 1996: 491-492).

sublime. Pero, a pesar de las críticas adversas, el costumbrismo delataba características profundas idóneas del romanticismo en que surge y que, en lo pictórico, lo hermanan con tendencias importantes del arte realista decimonónico –las que desembocan en el impresionismo, por ejemplo. Sus productos en literatura no son nada despreciables, y su influencia en la literatura posterior ha sido grande y se extiende hasta el realismo mágico del siglo pasado: destacar lo extraño, lo maravilloso, como propio de una cultura hispanoamericana vista como excepcional es también una forma de costumbrismo.

De los románticos, el costumbrismo hereda su interés por lo local, por lo folklórico con la idea implícita de que en su predilección por lo antiguo y anacrónico persigue aspectos más puros de lo humano. Esta curiosidad por lo primitivo inherente al costumbrismo contiene el germen paradójico que lo anima, lo que le da energía y hace que sus descripciones no sean algo meramente inerte. Por un lado el atractivo de lo folklórico se deriva de la distancia que establece el observador costumbrista entre sí y el objeto de su interés, que le resulta imprescindible para enfocararlo con precisión; esta distancia depende de no ser como éste, de ser otro, distinto de lo que ve. Lo folklórico, lo propio del pueblo, sólo puede ser aislado para analizarse por quien no forma parte integral de él. Por otro lado, su hechizo nace precisamente del deseo contradictorio de fundirse con el objeto observado para absorber esas fuerzas primigenias que brotan de las fuentes mismas de la creación artística. El texto costumbrista bascula en el fiel de esas dos tendencias antitéticas que no logran excluirse la una a la otra. En la literatura hispanoamericana, el mejor ejemplo de esta ambivalencia –la de alejarse y acercarse a la vez al objeto y sujeto observado– es la de Sarmiento en su *Facundo*.

En su vertiente pictórica el costumbrismo se vinculó con una escuela que recalca lo *pintoresco*. Esto lo descubrimos en el título de tres colecciones de grabados del antes mencionado Mialhe. La primera, publicada por entregas entre 1839 y 1842 se intitula *La isla de Cuba pintoresca*, la segunda *Viage pintoresco alrededor de la isla de Cuba*, fechada 1848, y la última, *Álbum pintoresco de la Isla de Cuba*, de 1854 (pirateada por su compatriota y compañero litógrafo Bernardo May). *Pintoresco* alude o traduce *picturesque*, concepto elaborado en Inglaterra durante el siglo XIX para referirse al paisajismo en la pintura del siglo XVIII, y derivado sobre todo del arte italiano. Concepto y

práctica muy discutidos, *picturesque* significaba la naturaleza sometida para conformarla a modelos artísticos, una versión débil de lo sublime. *Pintoresco* quiere llamar la atención a la calidad artística del producto, del cuadro, tanto como a la singularidad del objeto e individuos representados en éste. Son *pintorescos*, razón precisamente por la cual se incorporan a la pintura mediante técnicas visiblemente artísticas —se trata de una singularidad que subraya la maestría artística. El observador y posible cliente debe reconocer que lo que mira, que lo que adquiere, es producto de la colaboración entre las seductoras características de lo pintado y la calidad pintoresca de la obra de arte. La naturaleza misma es pintoresca por sus vívidos colores, formas singulares, y características exóticas. Para Mialhe y sus seguidores, lo pintoresco era una especie de exotismo domesticado, lo cual es afín a las tendencias contradictorias del costumbrismo —despego y compenetración.

El costumbrismo fue para novelistas como Suárez y Romero y Villaverde una aproximación a la realidad cubana, casi diríase un método, una especie de etnografía en embrión. Porque el costumbrismo probablemente fue también influido por las técnicas descriptivas de los muchos viajeros científicos que atravesaron Hispanoamérica y escribieron tantos libros sobre sus paisajes, instituciones, y gentes. (En el caso de Cuba el más celebrado fue el Barón Alejandro de Humboldt, y su famoso *Essai politique sur l'île de Cuba*, de 1826).<sup>8</sup> La distancia entre observador y objeto es en este caso provista por el discurso científico, que le permitía además a los escritores y sobre todo a los pintores practicar la sátira en el retrato de tipos sociales —el costumbrismo tiene una alta dosis de censura moral, social, y política. José Antonio Portuondo ha escrito:

El costumbrismo es la expresión de una actitud criticista ante las circunstancias, que aspira a reformar en lo externo a la sociedad y que va hundiendo por grados la mirada atrevidamente irónica y denunciadora hasta tocar las raíces del desajuste social. Así ocurrió con nuestros costumbristas (Portuondo 1962: 26).

El distanciamiento también facilita la clasificación, aunque sea rudimentaria, de estereotipos, a veces basada en los distintos oficios que

---

8 He abundado en la importancia de esos viajeros y sus escritos en mi *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*.

los individuos pintados o descritos desempeñan. Al aproximarse, como con frecuencia lo hacían, al bajo mundo urbano y rural, sospecho que la clasificación se hacía eco de formularios burocráticos de origen jurídico, como por ejemplo los censos. También del discurso jurídico, como los archivos penales, podría provenir la atención a detalles del atuendo, los aperos, utensilios, y animales. (Conviene recordar que tanto Villaverde como Suárez y Romero fueron abogados). El costumbrismo fue como un inventario de lo real.

La fiesta fue una actividad predilecta de los costumbristas, tanto escritores como pintores. Mialhe y Landaluze dejaron importantes cuadros de la *Fiesta del Día de Reyes*, y en *Cecilia Valdés* Villaverde jalona la acción con varios bailes celebrados por diversas clases de la sociedad habanera. Es como si, con ojo de antropólogos, estos artistas pensaran que los grupos sociales se definieran con mayor puntualidad en actos no impuestos por la obligación, sino en aquellos organizados en horas de esparcimiento. Además, en esos ratos de recreo es cuando los grupos humanos despliegan su talento artístico en músicas, cantos, y bailes. En el arte del pueblo buscaban estos costumbristas, románticos al fin, la fuente y esencia del arte, de los que ellos mismos aspiraban alcanzar el conocimiento y también impregnarse.

La riqueza y popularidad del costumbrismo proveyó el contexto de las narraciones más ambiciosas del período. Su método de observación se prestaba para el análisis moral y político de la sociedad cubana que sus autores se proponían llevar a cabo, y prometía facilitar una interpretación profunda y eficaz de la cultura de la emergente nación. Las novelas de Villaverde, Suárez y Romero y otros, aspiraban a tener impacto en la vida política de Cuba, contribuyendo a forjar su futuro como nación independiente. El fuerte elemento crítico del costumbrismo, sin embargo, no permitió que estas obras se convirtieran en aclamaciones ni de la totalidad de la nación, ni de ninguno de los grupos aislados y contendientes que la componían. La dialéctica de distancia e identificación no accedió a la producción de iconografía patriótica, aunque sí se hizo retrospectivamente una vez que se fundó la República y fueron necesarias convenientes ficciones del origen (pien-

so, desde luego, en *Cecilia Valdés*).<sup>9</sup> A veces la crítica y la historiografía literarias han visto el costumbrismo con cierto desdén porque le achacan haber promovido una visión edulcorada de la nación, pero lo opuesto es lo que realmente hizo, según veremos. Ni Villaverde ni Suárez y Romero pintan un cuadro edificante de la Cuba de su tiempo, ni le auguran un futuro esplendoroso.

*Francisco: el ingenio o las delicias del campo* se publicó póstumamente en Nueva York en 1889, pero la novela fue escrita entre 1838 y 1839 –Suárez y Romero nació en La Habana en 1818 y murió en la misma ciudad de 1878.<sup>10</sup> Relativamente breve, pero dura y conmovedora, la novela es sobre todo una vehemente denuncia de la esclavitud, con vívidas descripciones de la sociedad cubana, tanto de la capital como de los ingenios azucareros. Aunque su redacción corrió paralela a la de *Cecilia Valdés*, obra con la que tiene mucho en común, su alcance es más limitado; pero tal vez por eso mismo *Francisco* es mucho más intensa que la novela de Villaverde. En contraste con éste, que pasó largos años exilado en Nueva York, Suárez y Romero permaneció en La Habana, pero debido a estrecheces económicas tras la muerte de su padre, vivió largas temporadas en el ingenio “Surinam” sito en Güines, cerca de la capital. Allí pudo observar de primera mano la vida de los esclavos y la de sus amos, que visitaban el ingenio durante épocas festivas. El producto de esas estancias fueron su muy comentada *Colección de artículos* (1859) y *Francisco*.

Los escritos costumbristas de Suárez y Romero exhiben todas las características de la escuela antes vistas pero, por su énfasis en el tema de la esclavitud y minuciosas descripciones de los negros en los ingenios azucareros, Suárez y Romero es, de los autores y artistas de esa tendencia, el que más se aproxima a la etnografía en su enfoque de la sociedad cubana. Estudios posteriores de la industria azucarera, incluso algunos relativamente recientes de Fernando Ortiz y Manuel Moreno Fraginals, todavía lo citan. *Francisco* le permitió a Suárez y Romero dramatizar tanto la cultura de los esclavos como la de los amos y –más importante aún– la dinámica entre las dos en la evolu-

---

9 Sobre la persistencia del tema de la esclavitud en la narrativa cubana debe verse el libro de William Luis (1990) *Literary Bondage*, que además contiene valiosas páginas sobre los escritores que estudio aquí.

10 Sigue vigente la biografía de Vidal Morales y Morales (1949), redactada a raíz de la muerte de Suárez y Romero en 1878.

ción de la cultura cubana. Las fiestas tienen un papel crucial en la representación de ese desarrollo, y las descripciones de éstas manifiestan la excelencia de sus métodos de observación y análisis. Refinó Suárez y Romero estas prácticas probablemente porque *Francisco* le había sido comisionada por el grupo de literatos orientado por Domingo del Monte para incluirse en el expediente que preparaban para Richard R. Madden, un inglés que había venido a Cuba para acopiar materiales inculpatorios como parte de la campaña antiesclavista que se montaba en Inglaterra. En este sentido, Suárez y Romero fue una especie de viajero científico nativo que coleccionó información sobre la sociedad cubana para un público extranjero, un mediador entre la mirada del observador foráneo y su propia cultura, armado con los instrumentos intelectuales de observación de éste.

El argumento de *Francisco* abarca un año, y su desarrollo se ciñe al calendario litúrgico, lo cual hace inevitable la presencia de las fiestas. Hay repetidas alusiones a la Cuaresma, y sobre todo a las Navidades, período durante el cual la trama alcanza su culminación.<sup>11</sup> El matrimonio de los protagonistas, Francisco y Dorotea, estaba dispuesto para el Día de Navidad. Hay también múltiples menciones de fiestas

---

11 Por ejemplo: “era un día de cuaresma” (Suárez y Romero 1947: 62); “la próxima pascua” (66); “por las Pascuas a visitarla” (86); “procesión del Viernes Santo” (95); “acercose en esto la Pascua de Navidad” (107); “en aquella Pascua de tristísima memoria” (108); “aquella Pascua tendría mucha gente de visita el día de Año Nuevo” (135); “la víspera de los Reyes Magos” (171); “aquella Pascua, aquella Pascua feliz” (176). Cito por la edición de 1947, que va precedida de una buena introducción y contiene notas aclaratorias (la de 1970 copia todo este material). Pero también tengo a la vista la primera de 1880. La añadidura del subtítulo la explica así Mario Cabrera Saqui en su introducción: “La vida del esclavo rural, durante las veinticuatro horas del día, y la elaboración del azúcar, desde el corte de caña hasta su cristalización en forma de panes, aparece tan nítidamente expuesta que pudiera estimarse con razón que esta novela sería el más acabado complemento a los bellísimos grabados del *Libro de los ingenios* (1858), de Eduardo Laplante. Y al tal punto es esto cierto, que un crítico tan perspicaz como Domingo del Monte, al leer los manuscritos de la novela, sugirió cambiar el título de *Francisco*, que le puso Suárez y Romero, por el más exacto e irónico a la vez de *El ingenio o las delicias del campo*, convencido acaso de que lo valioso de ella no está precisamente en el personaje central de la obra, de rudimentaria e ingenua psicología, sino en su vasto cuadro sociológico que aparece trazado con mano maestra” (en: Suárez y Romero 1947: 21-22). Del Monte (y Cabrera Saqui) se equivocan: lo más valioso no son ni las descripciones del ingenio, ni la psicología de Francisco, sino la tensa relación entre los protagonistas y el apretado y preciso argumento.



de diversos tipos, y un dramático baile de los esclavos durante las fiestas navideñas minuciosamente descrito, al que pronto llegaré.

El núcleo de la historia lo componen las intrincadas relaciones eróticas entre los protagonistas; es como un estudio de la composición familiar en su nivel más elemental, casi diría pre-cultural. La acaudalada viuda Dolores Mendizábal adora y malcría a su hijo Ricardo, un tipo donjuanesco y sádico. Es más, como su marido muere a poco de nacer éste, Ricardo pasa a ocupar su puesto en los afectos de la viuda, siendo así, a la vez, su esposo e hijo, y, en cierto sentido, padre de sí mismo, todo lo cual le da un poder desmedido sobre su madre y todas las propiedades de su familia:

Hijo único Ricardo de la señora Mendizábal, y habiendo muerto el esposo de ésta a los pocos meses del parto, hubo aquella de reconcentrar en la criatura que Dios le mandaba para aliviarla, todo el amor que hubiera podido dividir entre los dos [...] (Suárez y Romero 1947: 83-84).

Siendo esto así, Ricardo enfurece cuando la bella esclava de la familia, Dorotea, lo rechaza y se enamora, en vez, de Francisco, otro esclavo de la casa. Nacido en África y traído a Cuba a la edad de diez años, Francisco es dócil, educado, obediente (como su nombre sugiere), y ama profundamente a Dorotea. Le pide permiso a Doña Dolores para casarse con ésta, pero la viuda se lo niega por razones poco convincentes porque probablemente quiere favorecer los deseos de su hijo Ricardo de poseer a la esclava. Pero Francisco deja encinta a Dorotea, forzando así sus aspiraciones matrimoniales. El período de gestación de Dorotea también organiza el tiempo en la novela; se sabe que éste conduce a una crisis o a una resolución. La viuda, como castigo, envía a Francisco a trabajar al ingenio, con el agravante de que allí estará bajo la implacable supervisión de su rival, Ricardo. Éste, con la connivencia del mayoral, le hace la vida insoportable a Francisco. Dorotea, entretanto, da a luz a una niña en La Habana, y luego se reúne con su ama en el ingenio para celebrar allí las Navidades —era costumbre de los *sacarócratas* de la época pasar las fiestas en sus *bateyes*. La viuda ha cedido, prometiendo perdonar a Francisco y permitirle casarse con Dorotea el día de Navidad. Pero Ricardo, con mentiras sobre la conducta del joven esclavo, logra que su madre cambie de parecer, y renueva su asedio a Dorotea. Le dice a ésta que si no se le entrega hará que castiguen a Francisco con tal severidad que muera. Dorotea resiste, pero Ricardo cumple su amenaza y pone a Francisco al borde de la

muerte. La esclava se rinde y le comunica a Francisco que su acción la hace indigna de él. Francisco se ahorca. Dorotea también fallece después de su regreso a La Habana. Ya para entonces Ricardo ha perdido interés en ella, porque, según reza la última oración de la novela, con estudiado laconismo: “le faltaba con qué poder oprimirla” (Suárez y Romero 1947: 177).

Sádico, a Ricardo le daba más placer castigar a Francisco y torturar a Dorotea que poseer a la esclava. Su relación con Francisco parece ser más importante en última instancia que su deseo de Dorotea. Para complicar aún más estas enfermizas relaciones, Dorotea era *hermana de leche* de Ricardo, habiendo sido ambos amamantados por la madre de ésta: “Había en la casa una mulata criolla, hija de la negra que diera de mamar a Ricardo” (Suárez y Romero 1947: 55); “era hermana de leche de Ricardo” (60); “sin reflexionar que ambos habían mamado de una misma leche” (87); “para noticiarle a Ricardo la humildad de su hermana de leche” (139); “tú eres mi hermana de leche” (143); “porque mamá fué la que le dió de mamar” (147). Hay más de un asomo de incesto en la relación entre ellos, lo cual aumenta la perversidad de Ricardo, a lo que se suma el torcido amor que siente por él su madre, lo cual prácticamente cuadricula este triángulo amoroso. Todo esto se complica todavía más si tomamos en cuenta que en español vulgar “leche” quiere decir además “semen”. La leche de la nodriza sustituye el semen que habría hecho a Ricardo y Dorotea hermanos carnales, y la leche que doña Dolores le negó a Ricardo es la que pretende darle y recibir de él en su malsano deseo. La sangre de Francisco, que Ricardo hace derramar inmisericorde –desde la primera página de la novela– es la sangre simbólica que los une y mancha a todos, porque Francisco, de la misma edad que su joven amo, y criado junto a él en la misma casa, es también como un hermano suyo:

la ferocidad del mayoral y el encono de Ricardo, joven con quien se había criado y con quien jugó otro tiempo en la misma finca, recorriendo juntos en un propio caballo las guardarrayas de los cañaverales, los llanos del potrero y el batey (Suárez y Romero 1947: 72).

Por debajo de la trama transcurre un itinerario de líquidos simbólicos –sangre, leche, semen–, un sub-argumento que trasciende las diferencias raciales y, partiendo de ellas, va aboliendo las sexuales. El incesto está más allá de la moral y ni siquiera concita un juicio ético, como lo expresa esa tersa oración final de la novela, digna del Marqués de

Sade o de Nietzsche. Este riguroso teatro erótico de crueldades, que recuerda a Sade, es el microcosmos de la sociedad cubana que presenta Suárez y Romero en *Francisco*; es una sociedad endogámica, que se aniquila a sí misma mediante la abolición de sus diferencias constitutivas y la iteración de lo mismo. El tiempo es como una espiral descendiente cuyo diámetro se va estrechando hasta desaparecer.<sup>12</sup> La dramatización más intensa de todo esto será una fiesta, el baile que los esclavos celebran casi al final de la trama. Esa escena culminante ocurre cuando los esclavos piden permiso para realizar un baile ritual, un *tambor*, como se le llama aludiendo al papel predominante que desempeñan los tambores en la ceremonia. Suárez y Romero prepara la escena con esmero, fijando su hora, lugar, motivos, participantes, música, baile, integrándola, además, magistralmente en el argumento de la novela. Los esclavos piden permiso para hacer la fiesta un sábado por la noche, al regresar al batey del ingenio después de una semana de trabajo agobiante en los cañaverales, trapiches y calderas. Es el principio de la temporada navideña y el final del año. Todos estos días y fechas marcan finales, dándole a la fiesta su tiempo especial, distinto del discurrir común. Siendo sábado, último día de labor de esa semana, los esclavos sienten la necesidad de desatar todas sus reprimidas frustraciones y renovar sus cuerpos y espíritus, entregándose al jolgorio. El más viejo de los esclavos, el más *ladino*, es decir, el que mejor se expresa en español, es seleccionado para pedirle permiso al amo, que le es concedido. Algunos corren inmediatamente a buscar los tambores, que pronto empiezan a golpear para convocar a los demás.

Se congrega un grupo numeroso y comienzan a bailar con frenesí. Una pareja, compuesta de un joven y una joven, ocupan el centro de un círculo de danzantes. Cantan canciones africanas, aprendidas de los mayores. Cantan y bailan para recordar, como hacían los taínos en sus areítos (areíto quiere decir “bailar para recordar”). El canto y el baile despiertan el pasado, lo convocan y resucitan, son un vínculo con la tradición, con el África perdida. Son a la vez una forma de olvidar el horrible presente. Los tambores aturden, confunden a los bailadores, transportándolos a un efímero cielo: “El tambor, para los negros de nación y para los criollos que con ellos se crían, les enajena, les arre-

---

12 El tema del incesto en la novela antiesclavista cubana ha sido estudiado por William Luis, Adriana Méndez Rodenas, y Sibylle Fischer.

bata el alma; oyéndolo, paréceles que están en el cielo” (Suárez y Romero 1947: 101).

Suárez y Romero ha llevado la descripción un paso más allá, adonde la fiesta parece conectarse con estructuras elementales, con formas simples, como si los cuerpos en acción se fundieran con movimientos cósmicos que rebasan no sólo lo local sino hasta lo humano. Porque los ritmos que penetran los cuerpos de los esclavos se traducen a través de ellos en figuras geométricas universales, tales como el círculo:

¿Y qué figuras hacían los bailadores? Siempre ajustados los movimientos a los varios compases del tambor, ahora trazaban círculos, la cabeza a un lado, meneando los brazos, la mujer tras el hombre, el hombre tras la mujer, ambos enfrente, pero nunca juntos, nunca cerca, como si huyeran expresamente de encontrarse; o se ponían cara a cara, y empezaban a virar, a girar rápidamente, y al volverse abrían los brazos y los extendían, y daban un salto y sacaban la caja del cuerpo hacia fuera (Suárez y Romero 1947: 101).

Es como una gigantesca sinestesia, la reducción del sonido a líneas curvas, como si una expresión fundamental del género humano, desprovisto de especificidad y contingencia apareciera en medio de la fiesta, un juego combinatorio de formas, figuras, sonidos y ritmos: una verdadera música de las esferas, sólo que carente de armonía y no motivada por el amor.

En la fiesta y el baile se desahoga no sólo la frustración y el deseo de descanso, sino también la pasión erótica.<sup>13</sup> Una de las pantomimas ejecutadas, como puede observarse en la cita anterior, es la de la persecución de la hembra por el macho, a veces trastocada a la hembra persiguiendo al macho. Pero es un juego erótico a distancia, sin captura posible, en que la persecución misma es el objetivo, por eso el intercambio de papeles, que anula la diferencia sexual. El apogeo del baile, sin embargo, es cuando un jugador captura a otro, pero es una captura obligada entre individuos al margen de la acción. En medio del bullicio aparece el mayoral e inmediatamente amenguan la música y el baile; pero él saca el látigo y obliga a los esclavos a animarse otra

---

13 Hay mucho más por explorar del sadismo en *Francisco*. Por ejemplo, las torturas que el mayoral Antonio le hace sufrir al esclavo tienen un componente erótico que se manifiesta abiertamente en el acto que concluye cada sesión de azotes: la aplicación, en las nalgas de la víctima, de un mejunje para irritar más las heridas, uno de cuyos componentes son orines.

vez. Francisco está a un lado y, aunque afectado por la música, no entra en el baile, pero el mayoral lo azota y conmina a bailar un minuet con una china vieja, flaca, y carente de gracia —el hazmerreír del ingenio. El joven protesta que él no sabe bailar el minuet, pero el mayoral sigue pegándole y lo fuerza a bailar, abrazar, y besar a la china, exclamando que va a terminar poseyéndola. Todos ríen, inclusive los esclavos, que se quieren congraciarse con el mayoral.

El vínculo entre religión y crueldad presente a lo largo de toda la novela se escenifica de forma dramática en la fiesta, culmina en ella. La fiesta de los esclavos muestra el reverso de las católicas, su verdadero substrato, velado por la hipocresía ritualizada, evidente en el hecho de que el baile obligado se celebra durante las Navidades. El tambor mismo, su sincopada percusión hecha de golpes rítmicos, y lo frenético del baile destacan la violencia implícita en ésta, y tal vez todas las fiestas. Las figuras cósmicas que componen los movimientos de los bailarines revelan que, en la fiesta, se llega a un estrato psíquico profundo en que laten instintos contradictorios; no integradores sino disgregadores. Las muchas etnias africanas representadas en la dotación, los blancos de diversas clases y orígenes, peninsulares y criollos, no constituyen una amalgama social en vías de convertirse en nación, sino una mezcolanza de deseos diversos y encontrados que en periódicas celebraciones disfrazan la violencia subyacente con músicas y bailes. La fiesta en *Francisco* es, de esa manera, una alegoría de la emergente nación cubana, transida por fuerzas contradictorias insolubles, un baile de diferencias que apenas enmascara la furia que lo anima.

La identificación del autor, de Suárez y Romero, con esa sombría realidad que describe se encuentra en la senda que va desde el baile de los negros a las figuras cósmicas con las que éstas se vinculan —en las que encuentran o un origen remoto o un destino último. En ambos casos es un ámbito que trasciende lo humano, al que accede el texto de Suárez y Romero a través de la realidad folklórica que observa con sentimientos de adhesión y aversión, como los gestos de la pareja danzante que se acercan y alejan, como atraídos y repelidos el uno por el otro, cautivos en un círculo de bailarines del que forman y no forman parte a la vez. Esa danza de afinidades y divergencias es para Suárez y Romero el sitio de lo cubano percibido y expresado por la

literatura; o mejor, es la literatura y el arte cubanos en su más pura y elusiva esencia.

La obra de Suárez y Romero, cuya difusión fue esporádica y limitada aún en su propia época, y que ha circulado desde la independencia mayormente entre especialistas, no comunicó su premonitoria visión de Cuba a muchos; su influencia real ha sido entre estudiosos y escritores. El carácter profético de la literatura queda siempre más como testimonio de una visión y un momento que como fuerza activa en la historia de un país. Pero fijaron Suárez y Romero, Villaverde y otros costumbristas una postura ante la realidad cubana que ha perdurado y que es un valor en sí: la de cómo vincular el genio local con los grandes temas del pensamiento y la literatura occidental sin hacer concesiones al sentimiento patriótico (ha habido un costumbrismo patriótico de muy baja calidad). También identificaron y explotaron estos escritores en sus obras actividades, como la fiesta, en que el complicado, siempre dinámico e inconcluso proceso de formar una cultura nacional se manifiesta de manera particularmente dramática. En literatura Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy supieron aprovechar esa visión; también lo hicieron en la música y el teatro musical Ernesto Lecuona y Gonzalo Roig, amén de las comparsas de carnaval, y sus derivaciones en números de cabaret, como los famosos creados por Rodney en el Tropicana de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado. A partir de los costumbristas la literatura, el arte, y la cultura popular hicieron de la fiesta un tópico frecuente, casi podría decirse, obligado, para representar la nacionalidad.

### Bibliografía

- Anderson Imbert, Enrique (1965): *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bueno, Salvador (1952): "Costumbristas cubanos". En: *Américas* (OAS), 4, 2, pp. 6-8, 42-43.
- Fischer, Sibylle (2005): "Introduction". En: Villaverde, Cirilo: *Cecilia Valdés or El Angel Hill. A Novel of Nineteenth-Century Cuba*. Traducción de Helen Lane. New York: Oxford University Press, pp. xi-xxxii.
- González Echevarría, Roberto (1990): *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

- González Echevarría, Roberto (2008): "Fiesta Time in Old Havana: Three Pictures of a Nineteenth-Century Afro-Cuban Ritual". En: *Yale Review*, 96, 4, pp. 1-25.
- Luis, William (1990): *Literary Bondage: Slavery in Cuban Narrative*. Austin: University of Texas Press.
- Méndez-Rodenas, Adriana (1995): "Incest and Identity in *Cecilia Valdés*: Villaverde and the Origins of the Text". En: *Cuban Studies*, 24, pp. 83-104.
- Morales y Morales, Vidal (1949): *3 Biografías*. Recopilación y prólogo de Félix Lizaso. La Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación-Dirección de Cultura.
- Portuondo, José Antonio (1962): *Bosquejo histórico de las letras cubanas*. La Habana: Editorial Nacional de Cuba.
- (1967): "Landaluze y el costumbrismo en Cuba". En: *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 3ra época, 9, 3/4, pp. 51-83.
- Pupo-Walker, Enrique (1996): "The Brief Narrative in Spanish America: 1835-1915". En: González Echevarría, Roberto/Pupo-Walker, Enrique (eds.): *The Cambridge History of Latin American Literature I*. New York: Cambridge University Press, pp. 490-535.
- Suárez y Romero, Anselmo (1880): *Francisco. Novela cubana. (Las escenas pasan antes de 1838)*. New York: Imprenta y Librería de N. Ponce de León.
- (1947): *Francisco: el ingenio o las delicias del campo. Novela Cubana*. Edición prologada y anotada por Mario Cabrera Saqui. La Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación-Dirección de Cultura.
- (1970): *Francisco: el ingenio o las delicias del campo. Novela Cubana. (Las escenas pasan antes de 1838)*. Prólogo de Eduardo Castañeda. La Habana: Colección Biblioteca Básica de Autores Cubanos, Instituto del Libro.
- Villaverde, Cirilo ([1882] <sup>4</sup>1995): *Cecilia Valdés: novela de costumbres cubanas*. Ed. Raimundo Lazo. México, D.F.: Porrúa.